

Die Bedeutung des Gefängnisses in Malorys *Morte Darthur*

Von
KARL HEINZ GÖLLER

Disposition

1. Das Gefängnis als Bestandteil ritterlicher Existenz
2. Die Alterität des mittelalterlichen Gefängnisses (*prison*) und des Gefangenen (*Prisoner*)
3. Die Bedeutung von Boethius' *De Consolatione* für die Geschichte der Gefängnismetapher
4. Das Gefängnis bei Malory — Realitätbezug
Exkurs: Malorys Chastiax de Plor-Gefängnis und seine Veränderungen gegenüber der Quelle
5. Gefängnisraum und Kunstraum
6. Die metaphorisch-allegorische Bedeutung des Gefängnisses
7. Die Gefängnismetapher und die menschliche Bestimmung
8. Malory im Gefängnis

Vorbemerkung

Bei keinem anderen mittelalterlichen Werk ist das Problem der Einheit bzw. Einheitlichkeit so heftig diskutiert worden wie im Falle von Malorys *Morte Darthur* (Works (pl) oder Work (sg)?). Das ist sicherlich kein Zufall. In Malorys enzyklopädischer Darstellung des Artusstoffes scheinen nicht nur verschiedene Textstufen durch (von frühen keltischen Erzähleinheiten bis hin zu zeitgenössischen Konzepten von Rittertum und Liebe); auch die Sinn-schichten und Bedeutungsstrukturen sind in Bewegung und Entwicklung; sie scheinen gelegentlich eine Art Eigendynamik zu entfalten.

Malory hat der gewaltigen Stoffmasse durchaus eigene Siegel aufgeprägt; nur selten aber hat er den (implizite) als bekannt vorausgesetzten Textzusammenhang bewußt verändert. Wohl aber verdeutlichte er durch präzise Verweise das Gegen- und Übereinander der verschiedenen Bedeutungsebenen des Textes, der von den Zeitgenossen u.a. auch unter dem Einfluß exegetischer Denkvorstellungen, etwa im Geiste der *Consolatio* des Boethius gelesen wurde. Wesentlich erscheint aber die Tatsache, daß nicht nur die Rezeption, sondern auch die Produktion des Werkes hinsichtlich der Sinnbezüge durch exegetische Traditionen determiniert war. Das soll anhand der Gefängnismetapher klargemacht werden.

Die Bedeutung des Gefängnisses in Malorys *Morte Darthur*

1. Das Gefängnis als Bestandteil ritterlicher Existenz

Die Bedeutung des Gefängnisses in Malorys *Morte Darthur* kann nicht überschätzt werden. Der Begriff taucht so häufig und so regelmäßig auf, daß der Leser versucht ist, den Gefängnisaufenthalt als festen Bestandteil des höfischen Lebens, den Status des Gefangenen als unvermeidliches Risiko ritterlicher Lebensform anzusehen. Der ungeduldige und etwas eilige Leser des *Morte Darthur* (und welcher moderne Leser wäre das nicht?) ist immer in Versuchung, die zahllosen Lanzen- und Schwertkämpfe nur cursorisch zur Kenntnis zu nehmen und sein Interesse auf die Motive der Ritter, ihre Beziehungen zu Freunden und Frauen, die komplizierten Loyalitäten, die Charakterentwicklung und die Tragik des Geschehens zu konzentrieren. Dieser (moderne) Leser wird sich oft des Eindrucks nicht erwehren können, daß der Artusritter zwischen Gefängnis und Freiheit hin- und herpendelt. Das Einsitzen im Gefängnis gehört selbst bei den prominentesten Rittern der *matière de Bretagne* zum fraglos akzeptierten 'Berufsrisko'. Morgan le Fay sagt zu Tristan nach einer fröhlich durchgeführten Nacht: "Wisset wohl, daß Ihr Euch so leicht nicht von hier entfernen könnt, denn Ihr seid hier als Gefangener." "Jesus beschütze mich", seufzt Tristan auf, "denn ich war vor kurzem erst im Gefängnis".¹

2. Die Alterität des mittelalterlichen Gefängnisses (*dungeon, prison*) und des Gefangenen (*prisoner*) im Gegensatz zur heutigen Wortbedeutung

Die Reaktion Tristans auf Morgan le Fays Feststellung ist insofern bemerkenswert, als der berühmte Ritter die Veränderung seines Status überhaupt nicht bemerkt hatte. Es gab offenbar keinerlei äußere Anzeichen dafür, daß er zum Gefangenen gemacht worden war. Ähnlich übergangslose Statusveränderungen vom geachteten Tafelrundenritter zum Gefangenen finden sich im *Morte Darthur* häufig. Beispiele dieser Art erwecken den Verdacht, daß die Konnotationen und Assoziationen, die wir mit Begriffen wie "dungeon", "prison" und "prisoner" verbinden, nicht mit denen der mittelalterlichen Literatur, speziell des *Morte Darthur* identisch sind.

Welche Assoziationen verbinden wir heute mit den Begriffen "dungeon" und "prison"? Wenn sie sich auf mittelalterliche Verhältnisse beziehen, sind unsere Vorstellungen durch die *Gothic Revival* mitbestimmt:

It (the spark of light) proceeded from a small Lamp which was placed upon a heap of stones, and whose faint and melancholy rays served rather to point out, than dispell the horrors of a narrow gloomy dungeon formed in one side of the Cavern; It also showed several other recesses of similar construction, but whose depth was

buried in obscurity ... A thick and pestilential fog clouded the height of the vaulted dungeon ...²

(Es [das Licht] entströmte einer kleinen Lampe, die auf einen Steinhäufen gestellt worden war und deren schwacher und melancholischer Schein eher dazu diente, die Schrecken des engen, düsteren Gefängnisses im Seitenteil der Höhle hervorzuheben, statt sie zu vertreiben. Die Lampe machte auch noch weitere Gelasse ähnlicher Art sichtbar, deren Tiefe sich aber in Dunkelheit verlor. Ein dichter, pestilenzialischer Nebel verhüllte den oberen Teil des gewölbten Gefängnisses...)

Eine andere Gefängnisbeschreibung aus demselben Roman verbindet die Darstellung des Horror-Raumes mit der persönlichen Reaktion einer Gefangenen beim ersten Anblick des Gefängnisses:

My blood ran cold as I gazed upon this melancholy abode. The cold vapours hovering in the air, the walls green with damp, the bed of Straw so forlorn and comfortless, the Chain destined to bind me for ever to my prison and the Reptiles of every description which as the torches advanced towards them, I descried hurrying to their retreats, struck my heart with terrors almost too exquisite for nature to bear.³

(Mein Blut erkaltete in den Adern, als ich auf diesen melancholischen Ort starrte. Kalte Dämpfe in der Luft, die Wände grün vor Nässe, das Strohbett so verloren und trostlos, die Kette dazu bestimmt mich für immer an mein Gefängnis zu binden, Reptilien verschiedenster Art, die ich schnell in ihren Schlupfwinkeln verschwinden sah, als die Fackeln sich ihnen näherten, all das jagte meinem Herzen einen Schrecken ein, der fast zu groß war als daß die Natur ihn hätte ertragen können.)

Die meisten von Ihnen werden schon erkannt haben, daß beide Zitate aus Matthew Gregory Lewis' *The Monk* (1796) stammen, einem Werk, das sämtliche Merkmale des Schauerromans in sich vereinigt. Der Anschauungsraum wird hier durch Häufung von Horrorbildern zu einem emotional aufgeladenen Stimmungsraum, der dem Leser ein breites Spektrum negativer Assoziationen zu Aspekten des Klosterlebens im Mittelalter vermittelt und durch Eingliederung von Begriffen wie "prison" und "dungeon" in das Ideenmuster der *Dark Ages* deren negative Aspekte festlegte.

"Dungeon" hatte ursprünglich eine ganz andere Bedeutung, wie u.a. aus noch heute bekannten Wendungen zu erkennen ist. Der große Wagen (*ursa maior*) wird in der Literatur (wohl nicht mehr im Volke) *Arthur's dungeon* genannt.⁴ Damit wird aber nicht ein Verlies des berühmten Sagenkönigs bezeichnet, sondern "the great tower or innermost keep of the castle", d.h. der

Hauptturm eines Schlosses. "Dungeon" geht auf das spätlateinische "domnion-em", eine Dublette von "dominion-em" zurück, bezieht sich also auf Herrschaft und Herrschaftsausübung. In dieser Bedeutung wurde das Wort "dungeon" bis zum 15. Jahrhundert in England fast ausschließlich verwendet. Noch bei Caxton lesen wir, daß Ritter zum Hauptturm eines Schlosses hinaufstiegen: "Lohier ... mounted up unto the dongeon of the castell".⁵ Gegen Ende des 14. Jahrhunderts kam die heute vorherrschende Bedeutung auf. Weil das Gefängnis oft im Untergeschoß des Hauptturms lag, wurde "dungeon" synekdochisch auf diesen Teil des Turms beschränkt. Gleichzeitig wurde "dungeon" auch im übertragenen Sinne für verschiedene andere Verliese verwendet, die Hölle, das Fegefeuer, die Dummheit, das Laster etc.

Nicht ganz so eindeutig ist die Entwicklung der Begriffe "prison" und "prisoner". "Prison" ist das erste nach der normannischen Invasion aus dem Französischen übernommene Fremdwort, wie ein bekannter Anglist kurz nach 1945 melancholisch feststellte.⁶ "Prison" geht auf lateinisch "prension-em" zurück, eine Kontraktion von "pre-hension-em". Schon von den ersten englischen Belegen an wird "prison" mit ganz bestimmten Verben benutzt, vor allem "cast", "put", "set", "keep", "lay" und "lie". Das Wortfeld um "prison" besteht zum guten Teil aus emotional aufgeladenen Adjektiven und Verbformen wie "poer", "derk", "streite", "faste", "harde", "travailous", "stronge", "depe", "y-fetered", "y-thrown", "pryst", "bounden", "closed".

3. Die Bedeutung von Boethius' *De Consolatione* für die Geschichte der Gefängnismetapher

Anders als "dungeon" wird "prison" sehr früh und weitverbreitet im übertragenen Sinne gebraucht, und zwar für die Welt, den Körper, das Leben, die Sünde, Blindheit, Liebe, Erde, Fegefeuer und Hölle. Wie ich an anderer Stelle nachgewiesen habe,⁷ stammen die meisten Belege dieser Art aus dem während des ganzen Mittelalters so ungeheuer wirkmächtigen Kraftfeld der *Consolatio Philosophiae*, einem Werk, das Denkinhalte und Ausdrucksformen der Dichter bei der Auseinandersetzung mit menschlichen Existenzproblemen entscheidend beeinflusst hat. Das Gefängnis ("prison") wurde dabei Leitbild zum Verständnis der Befindlichkeit des Menschen in der Welt.

Boethius war 524 von Theoderich in Pavia wegen Hochverrats eingekerkert worden, lag also in einem sehr realen Gefängnis, als er das weisheitsvolle Buch *Tröstungen der Philosophie*⁸ schrieb. Aber schon in den ersten Kapiteln verliert sich der faktische Gefängnisraum, Boethius benützt den Begriff Gefängnis ab dem 2. Metrum als Metapher. Im Gefängnis liegen, so sagt er da, bedeutet Abwendung von der eigentlichen Aufgabe, die wir hier auf Erden haben. Wenn der Mensch nämlich seinen Blick statt auf den Äther, die

Gestirne des Himmels und die Schönheit Gottes auf die "tote Erde" richtet, dann legt er seinem Nacken lastende Fesseln auf. Bei Boethius ist der Kerker von Beginn seines Werkes an Bild der Krankheit des menschlichen Geistes, der sich von seiner wahren Bestimmung abgewandt hat. Natürlich weiß auch Philosophia, daß ihr Gesprächspartner in einem sehr realen Gefängnis liegt. Für sie ist dieser Kerker aber unwichtig; ihr geht es ausschließlich um das geistige Gefängnis, in das sich der Mensch durch ein falsches Verhältnis zur Wirklichkeit selbst einsperrt.

Wesentlich für das Verständnis von Boethius selbst, aber auch der Tradition des Stoffes in der mittelalterlichen Literatur scheint mir die Tatsache, daß die Gefängnismetapher auf mehreren Sinn- und Bedeutungsebenen funktioniert. Am wenigsten bedeutsam ist das reale, faktische Gefängnis, in der exegetischen Terminologie der *sensus historicus*. Er spielt in der *Consolatio* selbst bezeichnenderweise überhaupt keine Rolle, sondern tritt sogleich für die Welt und den Körper ein, über die sich der Mensch erheben muß. Damit sind wir schon auf der Ebene des *sensus allegoricus*, der alle weiteren Sinnschichten in sich umschließt, die sich auf den geistigen Sinn der Aussage und nicht auf den Buchstaben beziehen, (qui) "sunt signati per spiritum litterae, et non per litteram."⁹

Im allegorischen Sinn mitenthalten ist die Aufgabe des Menschen, die sich aus der spirituellen Erkenntnis ergibt. Sie besteht vor allem darin, die Fesseln der Sünde abzuwerfen, bezieht sich also auf das Tun des Menschen: *sensus tropologicus*. Das Gefängnis der Welt kann nur überwunden werden durch den Aufstieg zum höchsten Gut, das mit Gott identisch ist. Dieser Aufstieg, die *anagoge* zur Schau der Gottheit und zur Teilhabe am Göttlichen ist die höchste Sinnebene eines Textes. Entsprechend der menschlichen Doppelnatur kann der einzelne auch versagen, und dann ist seine Bestimmung die Hölle. Beide Bestimmungen des Menschen gehören zur Sinnschicht des *sensus anagogicus*.¹⁰

Alle genannten Sinnstufen beziehen sich nicht nur auf die Exegese, d.h. das Auslegen oder Erklären eines bereits vorhandenen Textes, sondern wurden auch von den Autoren bei der Konzeption von literarischen Werken bis zu Beginn der Neuzeit zugrundegelegt.¹¹

4. Das Gefängnis bei Malory — Realitätsbezug

Alle Sinnschichten der Metapher "prison" bzw. "prisoner" finden sich auch in Malorys *Morte Darthur*. Wer allerdings nach einer anschaulichen oder gar realistischen Beschreibung eines Gefängnisses oder des Zustandes von Gefangenen sucht, der wird enttäuscht. Mittelalterliche Textillustrationen, Buchmalereien, Fresken und Gemälde sind bei der Darstellung des Themas mindestens ebenso enttäuschend generell und unscharf wie die literari-

schen Darstellungen. Natürlich gibt es Bilder von Gefangenen im Stock, im Gefängnisturm oder in Gebäuden, die im Text als Kerker bezeichnet wurden. Nicht untypisch scheint mir in dieser Beziehung die Darstellung einer Kerkerszene in einer Prachthandschrift des französischen *Prosa-Tristans* (Wien, Cod. 2537) aus dem Besitz des Duc du Berry. Tristan (erkennbar an dem Schild mit den drei Kronen) sitzt mit Palomides und Dinadan im Gefängnis des alten Ritters Darras. Alle drei warten täglich darauf, enthauptet zu werden. Tristan ist (durch Vergleich mit den zahlreichen anderen Illustrationen gut erkennbar) deutlich abgemagert — sein Gesicht ist spitz geworden. Aber daß es sich bei dem Gebäude mit den vier kleinen Türmen um einen Kerker handelt, ist nur aus dem Text zu entnehmen.

Auf eine Version der französischen Tristanromane geht auch Malorys Tristankapitel zurück. Die Darras-Episode ist insofern besonders interessant, als sie nach Meinung der Auguren Anspielungen auf das Schicksal Malorys und damit Historisches enthalten könnte.¹² Nach dem Turnier im Castle of Maidens nimmt Tristan Herberge bei einem alten Ritter namens Sir Darras. Dessen fünf Söhne, so sagt Malory unter Bezugnahme auf das französische Buch haben auch am Turnier teilgenommen, und nun betet der Vater zu Gott, daß alle gesund nach Hause zurückkehren werden. Malory erlaubt sich den makabren Scherz zu behaupten, daß alle fünf "gut durchgeprügelt" (well beatyn) heimkamen, während in Wirklichkeit zwei von Tristan getötet und einer schwer verletzt worden ist. Eine Bedienstete identifiziert Tristan als den Verantwortlichen, und Darras läßt ihn unverzüglich ins Gefängnis werfen.

Obwohl Tristan gut behandelt und entgegen der Aussage des Bildes mit Essen und Trinken reichlich versorgt wird, überfällt ihn eine schwere Krankheit. Diese Tatsache veranlaßt Malory zu einer Einfügung, die (nach Vinaver) in der französischen Quelle keine Entsprechung hat. Das stimmt allerdings nur hinsichtlich der von Vinaver untersuchten Manuskripte. In dem genannten Wiener Codex 2537 finden sich nämlich Ausführungen, die Malory als Ausgangspunkt gedient haben könnten. Tristan philosophiert da über die Rolle des Kerkers, der 'den Schurken zähmt und den Stolzen erniedrigt'.¹³

Es ist mehrfach festgestellt worden, daß Malorys Ausführungen an dieser Stelle persönliche Betroffenheit verraten,¹⁴ daß er hier auf eigene Erfahrungen als Gefangener rekurriert. Solche autobiographischen Deutungen sind aber immer riskant und unbeweisbar — vor allem solange wir die unmittelbare Quelle noch nicht kennen. Bei Malory heißt es:

So sir Trystram endured there grete payne, for syknes had undir-take hym, and that ys the grettist payne a presoner may have. For all the whyle a presonere may have hys helth of body, he may endure undir the mercy of God and in hope of good delyveraunce; but whan syknes towchiith a presoners body, than may a presonere say

all welth ys hym berauffte, and than hath he cause to wayle and wepe. Ryght so ded sir Trystram whan syknes had undirtake hym, for than he toke such sorow that he had allmoste slayne hymselff.¹⁵

(Und so erlitt Tristan dort große Pein, denn Krankheit hatte ihn befallen, und das ist die größte Pein, die ein Gefangener haben kann. Denn solange ein Gefangener einen gesunden Leib hat, kann er mit der Gnade Gottes und in der Hoffnung auf Befreiung (aus dem Gefängnis) ausharren; aber wenn Krankheit den Leib eines Gefangenen heimsucht, dann mag ein Gefangener sagen, daß er allen Wohles beraubt ist, und dann hat er Grund zu klagen und zu weinen. Genau so ging es Sir Tristram, als Krankheit ihn befallen hatte, denn dann hatte er solches Leid, daß er sich fast selbst getötet hätte.)

Autobiographisch, so scheint mir, ist diese Stelle nicht. Malory betont lediglich, daß Gefangene arm dran sind, wenn sie im Kerker krank werden. Ähnliche Feststellungen hören wir aber auch aus der Perspektive der Protagonisten. Überhaupt können wir hinsichtlich der tatsächlichen Beschaffenheit von Gefängnissen sowie der Lebensumstände von Gefangenen aus Sir Thomas Malorys *Morte Darthur* nur wenig Greifbares in Erfahrung bringen. Zwar wimmelt es nur so von Gefangenen und folglich auch von Gefängnissen, es fehlt aber jede Veranschaulichung. Meist begnügt sich der Autor mit der Feststellung, xy sei gefangen genommen oder ins Gefängnis geworfen worden. Vorstellungen von "dungeon" wie in der *Gothic Novel* sind nicht einmal ansatzweise erkennbar.

Unter dem Gesichtspunkt des *sensus litteralis* ist aber ein ganz spezifisches Gefängnis zu erwähnen, dem wir im *Morte Darthur* (MD, Sir Launcelot, VI, 271-72) begegnen. Es handelt sich dabei um die Burg von Tintagel,¹⁶ die im arthurischen Sagenkreis eine große Rolle spielt, denn hier wurde König Arthur von Uther Pendragon und Igrayne gezeugt. Allerdings muß es mit Tintagel seit den Tagen Pendragons und Merlins bergab gegangen sein, denn als Lancelot nach Überwindung des Haupttürhüters (*chief porter*) in die Burg eindringt, ist sie im Besitz von zwei gewaltigen Riesen. Sie dringen unverzüglich mit Keulen auf Lancelot ein, werden aber ohne größere Probleme von ihm zur Strecke gebracht.

Nun erst zeigt sich, daß Tintagel nichts anderes als ein Arbeitslager für Edelfrauen ist. Sechzig Damen und Jungfrauen wurden hier von den beiden Riesen gefangengehalten. Sie mußten für ihren Lebensunterhalt, *for oure mete*, wie sie es selbst ausdrücken, sieben lange Jahre verschiedenste Handarbeiten aus Seide (*all manner of sylke workus*) anfertigen. Dies ist eine der ganz wenigen Stellen im *Morte Darthur*, die sich auf Lohnarbeit bzw. Ausbeutung von Arbeitskräften in einer vorkapitalistischen Gesellschaft bezieht — um es im Jargon unserer Tage auszudrücken.

Kein Wunder, daß die letztlich auf Chrétien zurückgehende Episode in der Forschung mehr als gebührend beachtet wurde. Immerhin muß es sich bei diesem seideverarbeitenden "Betrieb" um eine fabrikähnliche Institution mit beträchtlichem Ausstoß gehandelt haben. Bei Chrétien sind es sogar 300 Mädchen, die mit dem Weben von Seidentüchern und Goldbrokat beschäftigt sind. Sie erhalten nur "quatre deniers de la livre", d.h. *fourpence* für jedes verdiente Pfund. Ein Pfund hatte 20 sous, und ein sous 12 deniers. Somit erhielten die Mädchen nur ein Sechzigstel von dem, was ihnen zustand.¹⁷ Natürlich würden wir zu gerne wissen, was für Waren produziert wurden und wer die Abnehmer waren. Darüber aber verliert Malory (ebenso wie dessen Quelle) kein Wort.

Exkurs: Malorys Chastiax de Plor-Gefängnis und die Veränderungen gegenüber der Quelle

Daß Malory aus divergierenden Quellen ein letztlich harmonisches und einheitliches Werk gemacht hat, dürfte heute von der Mehrheit der Mediävisten gegen Vinaver angenommen werden. Anhand der Gefängnis-Metapher kann gezeigt werden, daß seinen Änderungen eine bestimmte Haltung und Auffassung zugrundeliegt. Ich wähle als exemplarisches Beispiel die Chastiax de Plor-Episode, die meines Wissens bisher noch nicht detailliert untersucht worden ist.

Es handelt sich dabei um eine Szene des Tristanbuches, die direkt auf den Liebestrank folgt. In der französischen Version¹⁸ wird ausführlich geschildert, wie Tristans Schiff im Unwetter auf eine Insel zutreibt, die zu den Loig-tiegnes Isles gehört.

Sie stehen unter der Herrschaft von Galahot, der sich aber zusammen mit Lancelot in Sorelois aufhält. Die Seeleute teilen Tristan mit, daß das Schloß Plor heißt und erläutern ihm den dort geübten Brauch. Das Schloß muß als ein einziges Gefängnis angesehen werden:

...nus estranges hons n'en puet issir se po non, enz i usent le remenant de lor vies en lermes et en plors, et por ce que tant en i muert des uns et des autres est cist chastiax apelez Chastiax de Plor¹⁹
(Kein fremder Mensch kommt da heraus außer wenigen, vielmehr bleiben sie dort für den Rest ihres Lebens in Weinen und Klagen, und weil so oft der eine oder andere darin stirbt, wird das Schloß Plor genannt.)

Tristan fragt sofort, ob die *coutume* eine Alternative vorsehe, und die Antwort heißt: Ja, wenn ein Ritter dorthin käme von sehr großer Tüchtigkeit und eine Dame von sehr großer Schönheit ("Oil, ... s'il avenoit que aucuns chevaliers de tres haute bonté venist ceanz, et une dame de tres haute

biauté“).²⁰ Der Ritter muß dem Schloßherrn an Tapferkeit, die Dame der Herrin an Schönheit überlegen sein. Beides muß aber zusammenstimmen: „... mes por l'un sanz l'autre ne porriez vos estre delivré“.²¹ Aber durch das eine ohne das andere könnt Ihr nicht befreit werden.

Es folgt ein langer auktorialer Einschub über die Geschichte dieser merkwürdigen *coutume*, die auf die Tage Josephs von Arimathia zurückgeht. Damals wurden von Joseph und dessen Gefährten sämtliche Inseln zum Christentum bekehrt, außer der Isle del Jaiant (Rieseninsel). Sie war von barbarischen Riesen bewohnt, die sich von rohem Fleisch ernährten. Der damalige Herrscher hieß Dialetes. Er war verbittert darüber, daß selbst seine zwölf Söhne sich dem Christentum zugewandt hatten. Daher tötete er sie allesamt mit eigener Hand. Daraufhin fürchteten die Inselbewohner, daß es ihnen ähnlich ergehen würde und die meisten kehrten zum heidnischen Glauben zurück, „non mie de lor volenté, mes par force“.²² Alle Christen, die sich weiterhin zu ihrem Glauben bekannten sowie alle Missionare Josephs wurden von Dialetes eingekerkert.

Zu Ehren seiner Söhne dekretiert er die *coutume*, daß die schönste Dame der Insel seine Frau wird. Sie bleibt es so lange, bis eine noch Schönerer auf die Insel kommt. In diesem Fall wird folgendermaßen prozediert:

que se plus bele de li venoit en ceste yslé, ceste qui avroit demoré avec moi covendroit morir de cele espee meismes d'ou mi fil morurent, si retendrai la plus bele avec moi. Et après s'il venoit plus bele, je ocirroie l'autre, et retendroie la plus bele avec moi ... Se aucune dame se poroffre de biauté encontre la dame dou chastel, et ele ne soit si bele, la dame meismes li corpera le chief²³

(... Wenn eine Schönerer als sie auf diese Insel käme, dann müßte diejenige, die mit mir gelebt hätte, durch dasselbe Schwert sterben, durch das auch meine Söhne starben, und die Schönerer werde ich dann behalten. Und wenn danach wieder eine Schönerer einträfe, so würde ich die Vorgängerin töten und die Schönerer bei mir behalten. Wenn aber irgendeine Dame sich präsentiert, um die Schloßherrin im Schönheitswettbewerb zu schlagen, und sie ist dann nicht so schön, dann wird die Dame selbst ihr den Kopf abschlagen.)

Für sich und seine Nachkommen dekretiert er Ähnliches. Wenn ein besserer Ritter kommt als er selbst und ihn besiegt, dann hat dieser ihn zu töten und Land und Herrschaft zu übernehmen. In seiner Zusammenfassung wird der Brauch folgendermaßen beschrieben:

cele qui plus bele sera, fera l'autre morir; et cil qui miaudres chevaliers sera, fera l'autre morir.²⁴

(Diejenige, die schöner sein wird, wird die andere zu Tode bringen, und wer der bessere Ritter sein wird, wird den anderen töten.)

Bei Malory sieht der Bericht über Pleure in wesentlichen Punkten anders aus. Schon bei flüchtiger Lektüre fällt auf, daß die Einbettung des Brauchs in einen heidnischen (= vorchristlichen) Kontext fehlt. Dafür äußert Malory durch seinen Protagonisten Tristram heftige Kritik an der "olde custom". Tristram bezeichnet die Praxis als "evyl", "wycked", "foule", "shamfull" und "horryble". Die Burgbewohner sind bei Malory mit Tristram einer Meinung, während sie im französischen Prosa-Tristan die Sitte zwar verbal verurteilen, in der Praxis aber mit Gewalt durchsetzen.

Nicht weniger als drei unterschiedliche Darstellungen der "olde custom" werden uns im Text vom *Morte Darthur* angeboten. Sie stellen verschiedene Stufen der Entwicklung des Verhältnisses zu Frauen dar. Die erste Erklärung des Brauches gibt uns der Autor anläßlich der Einkerkierung von Tristram und Isolde im Schloß Pleure. Sie läuft darauf hinaus, daß jeder Ritter, der mit einer Dame das Schloß aufsucht, mit dem Hausherrn kämpfen muß. Wenn er unterliegt, verliert nicht nur er selbst sein Leben, sondern auch seine Dame. Hier haben wir es mit einer Art *satee* (= Witwentod) zu tun, wie er in Indien zum Teil noch heute praktiziert wird. Die zugrundeliegende Auffassung von der Rolle der Frau findet zahlreiche Parallelen in orientalischen Bräuchen.

Die zweite Erklärung liefert ein Schloßbewohner, der offenbar mit der Betreuung der Gefangenen beauftragt worden ist. Er berichtet Tristram, daß jeder ankommende Ritter mit dem Hausherrn kämpfen muß. Unterliegt er, so verliert er seinen Kopf. Sowie das erledigt ist ("whan that is done")²⁵, wird die Begleiterin vorgeführt. Ist sie häßlicher als die Herrin des Hauses, verliert sie ihren Kopf. Unterliegt aber die Schloßherrin im Schönheitswettbewerb, so wird diese hingerichtet. Nach dieser Erklärung folgen die beiden Prozesse wie in der französischen Prosa-Fassung aufeinander.

Die dritte Erklärung gibt der Schloßherr Bwenor selbst. Bei ihm geht das Urteil über die Frauen zeitlich voraus. "Wenn deine Dame schöner ist als meine", so erklärt er Tristram, "dann schlägst Du meiner den Kopf ab". Im umgekehrten Fall, so betont er, wird er natürlich genauso verfahren. Danach werden dann die Männer aufeinander losgehen. Der Unterlegene verliert den Kopf, der Gewinner erhält die im Schönheitswettbewerb übrig gebliebene Dame.

Da Bwenor diesen Brauch nach eigenen Aussagen schon viele Jahre praktiziert hat, werden zahlreiche fahrende Ritter in Pleure ihr Leben verloren haben, wobei es ihnen kaum Befriedigung verschafft haben dürfte, daß sie zuvor eventuell die Schloßherrin enthaupten durften. Bwenor selbst wird hingegen mit öfter wechselnden Frauen in Schloß Pleure zusammengelebt haben, da er ähnlich wie in der Episode mit Tristram auch zuvor gelegentlich "ladyles" wurde, wie er es selbst ausdrückt.

Gemeinsam ist den drei Berichten eine pointiert männliche Perspektive. Die Frau wird entweder als bloßes Anhängsel des Mannes gesehen oder als Siegespreis und damit als Gegenstand, der den Besitz wechseln kann. Das ist eine archaische, nicht nur keltische Haltung gegenüber der Frau, die den höfischen Roman überdauerte und noch im 15. Jahrhundert akzeptiert und tradiert wurde. Malory hat diese Züge seiner Vorlage wahrscheinlich noch ausgebaut und pointiert. Im *Morte Darthur* führt Tristram Isolde vor, indem er sie mit dem Schwert dreimal herumdreht: "(he) turned hir thryse aboute with his naked swerde in his honde". Brehnour allerdings tut mit seiner Gefährtin dasselbe: "And so dud Brehnour the same wyse to his lady".²⁶

Diese Haltung der Frau gegenüber ist typisch für Malory, der mit höfischer Liebe, aber auch mit Frauen nichts im Sinn hatte. Als Arthur den Verlust seiner Ritter beklagt, sagt er bei Malory *expressis verbis*, daß der Verlust von Guinevere ihn längst nicht so sehr schmerze: "for quenys I myght have inow",²⁷ denn Königinnen könnte ich genug haben.

Dazu noch ein weiteres bezeichnendes Bonmot des Engländers. Im französischen Tristan sagt Dinas, daß er sehr viel größeres Vertrauen in den Instinkt seiner Jagdhunde habe als in das Herz einer Frau:

Mielz vaut de chien la nature et est plus gentille et plus franche et plus loial et plus enterine (= perfekt, ganz) que la nature de feme²⁸
(Mehr wert ist die Natur des Hundes, und die ist edler und hochherziger und loyaler und vollkommener als die Natur der Frau.)

Dieses Zitat ist Teil einer umfänglichen misogynen Abhandlung über die Natur der Frau. Malory kondensiert den langen Ausbruch auf eine lakonische Feststellung. "Als Dinas nach Hause kam und feststellen mußte, daß seine Geliebte mit den Hunden durchgebrannt war, da war er über den Verlust der Hunde wütender als über den der Geliebten".²⁹

5. Gefängnisraum und Kunstraum

Im französischen Prosaroman und bei Malory findet sich eine der detailliertesten und auffälligsten Beschreibungen eines Gefängnisses, das sicherlich nicht zufälligerweise von einer Frau, genauer gesagt, einer Zauberin angelegt worden ist.³⁰ Es handelt sich dabei um König Arthurs Halbschwester Morgan le Fay, die als Gegenpol zur Welt der Tafelrunde anzusehen ist. Sie versinnbildlicht die ständige Bedrohung des Artusritters und seiner Welt durch die magisch-irrationalen Kräfte einer Gegenwelt.

In ihrem Schloß befindet sich ein Gefängnis, das von Lancelot während seiner Einkerkierung zu einem Bilderkabinett umgestaltet wird. Wesentliche Elemente dieser Episode gehen auf die Tristansage zurück. Die einschlägigen

Stellen sollen daher mit dem Ziel eines besseren Verständnisses der französischen und englischen Versionen kurz analysiert werden.

Die unmittelbare Quelle für die Bildersaal-Episode (im Französischen meist *salle aux images* genannt) ist der nur fragmentarisch erhaltene *Tristan* des Anglonormannen Thomas.³¹ Leider ist auch die Bildersaal-Episode nicht erhalten, so daß wir auf späte Versionen angewiesen sind, die sich auf Thomas stützen. Besonders bedeutsam ist in dieser Beziehung die altnordische *Tristansaga*,³² die viele Züge des Quellenwerkes bewahrt und tradiert hat.

Der Autor berichtet von einem höhlenartigen Gemach im Walde, das vor langer Zeit von kunstsinnigen Menschen erbaut worden war. Besonders interessant erscheint mir die Beschreibung des Zugangs zu diesem Kunstgewölbe: Es ist nur bei Ebbe durch einen Tunnel von der Seeseite her zugänglich. Diese Beschreibung stammt offenbar aus Geoffrey of Monmouths Kapitel über Tintagel: Auch diese Burg kann nur bei Ebbe durch einen Gang erreicht werden, bei Flut steht der Zugang unter Wasser. Fasziniert hat mich diese Stelle deshalb, weil man die Korrektheit der topographischen Beschreibung des unterirdischen Tunnels vom Meer in die Burg noch heute überprüfen kann.

Der Zugang führt in der altnordischen Saga zu einem Raum, der mit zahlreichen Ornamenten verziert ist. Er gehörte später einem Riesen, der eine Herzogstochter namens Elene entführte und im Liebesvollzug erstickte. Dieser Riese wurde von Arthur getötet.³³

Tristan schmückt den Kunstraum mit Figuren aus. In der Mitte des Raumes steht die Skulptur der Isolde. Sie wirkt lebensecht. Aus dem leicht geöffneten Mund und einer Öffnung unter dem Haaransatz entströmt Wohlgeruch. Das Parfümfläschchen befindet sich im Inneren der Figur, da wo beim lebenden Menschen das Herz schlägt. Es kann durch eine Öffnung unterhalb der linken Brustwarze nachgefüllt werden. Goldene Röhrchen führen von dort zum Mund und zum Haarschopf. In der Hand trägt Isolde ein Zepter, auf dem ein bunter Vogel sitzt, der mit den Flügeln schlägt. Isolde steht mit beiden Füßen auf einem Zwerg, der darob bittere Tränen vergießt.

Neben Isolde liegt der Zauberhund, ihr gegenüber steht Bringvet mit dem Liebestrank. Als Türwächter fungieren ein Riese und ein Löwe. Marke fehlt im Gegensatz zur mittellenglischen *romance Sir Tristrem* offenbar mit Absicht, denn in dieser Szene soll eine utopisch-künstlerische Liebeserfüllung dargestellt werden. Die Szene gehört nicht zum imaginierten lebensweltlichen Raum des Tristanromans, sondern zur metakünstlerischen Gegenwelt. Tristan ist eine Art Pygmalion. Er behandelt die Figuren (besonders Isolde), als wären sie lebendig. Insbesondere herzt und küßt er sie bei jedem Besuch.

Morgan le Fays Schloß führt uns in eine andere Welt. Sie lockt Lancelot in ihr Schloß, bläst dem Schlafenden durch ein silbernes Röhrchen ein narkotisches Pulver in die Nase und kerkert ihn ein. Aber auch Lancelots Karzer

hat keinerlei Ähnlichkeit mit einem schauerlichen Dungeon, eher mit einem Fürstenzimmer. In der Tat stellt sich später (im *Mort Artu*) heraus, daß das Zimmer als Festsaal benutzt wird. Es überschaut einen großen Garten. Durch das Fenster erblickt Lancelot einen Flügel des Palastes, in dem ein Künstler die Wände mit Fresken bemalt. Das bringt ihn auf die Idee, sein eigenes Zimmer ebenfalls mit Gemälden zu versehen. Der Künstler von gegenüber gibt ihm bereitwillig alle nötigen Werkzeuge und Farben, und Lancelot malt als erstes die *Lady of the Lake*, seine Ziehmutter, die ihn an den Hof von Camelot brachte, sodann weitere Stationen seiner Liebe zu Guinevere. Auf diese Weise verbringt er die Zeit von Weihnachten bis Ostern. Alle seine Bilder sind so kunstreich, als hätte er sein Leben lang als Maler gearbeitet. Zudem wirken sie lebensecht. Lancelot verneigt sich vor dem Bild der geliebten Guinevere, grüßt sie und küßt sie auf den Mund.

Den Schluß der Geschichte erfahren wir erst im *Morte Artu*. Arthur verirrt sich auf der Jagd und kehrt bei seiner Halbschwester Morgan le Fay ein. Das Mahl wird in dem Saal gerichtet, den Lancelot mit seinen Bildern ausgemalt hat. Die Sonne scheint auf die Fresken; Arthur betrachtet sie und liest die Unterschriften. Der Autor betont ausdrücklich, daß Arthur hinreichend lesen konnte. Bald erkennt er, daß die Bilder den Ehebruch seiner Frau darstellen. Er beschwört Morgan, ihm die Wahrheit zu sagen, und die informiert ihn über die Entstehung des Bilderzyklus.

Oberflächlich betrachtet ist diese Episode unpassend und unlogisch. Lancelot gelingt es während der ganzen Erzählzeit des Vulgata-Romans, seine Beziehungen zu Guinevere zu verschleiern und geheim zu halten — noch heute gibt es ernst zu nehmende Kritiker, die nachweisen, daß er niemals mit Guinevere fleischlich zusammenkam. Daher ist es mehr als unwahrscheinlich, daß er im Hause seiner und Guineveres Todfeindin das Geheimnis in Bildern und Bildunterschriften preisgab. Aber um Plausibilität ging es dem Autor nicht. Er stellt im Bilderzyklus (ähnlich wie Thomas) eine metakünstlerische utopisch positive Fassung der Liebe zwischen Lancelot und Guinevere dar. Es fehlt (natürlich) der tragische Schluß dieser Liebe und damit das wesentlichste Element der Artusgeschichte. Der Bilderzyklus gehört einer Metawelt der Kunst an, die auf der Ebene des Werkes selbst als Illusion entlarvt wird.

6. Die metaphorisch-allegorische Bedeutung des Gefängnisses

Noch häufiger als das reale Gefängnis finden wir in der Literatur das metaphorische, insbesondere das Liebesgefängnis — allerdings nicht so häufig bei Malory und im französischen Prosaroman. Beide Werke aber kennen durchaus diese Bedeutungsschicht und nutzen sie. Die Autoren haben jedoch (wie mir scheint) eine gewisse Reserve dem zugrundeliegenden Phänomen der höfischen Liebe gegenüber. Dinadan ist in seinem Verhältnis zur Liebe und zu Liebenden das Sprachrohr des gesunden Menschenverstandes:

Ceul si sont en trop fort prison qui pensent a dame et a damoisele... 34

(Diejenigen befinden sich in einem sehr festen Gefängnis, die an Dame und damoisell denken ...)

Zu Isolde sagt er: "Madam, ich wundere mich doch sehr über Sir Tristram und solche Liebhaber wie ihn. Was fehlt ihnen, daß sie verrückt sind und geradezu liebeskrank werden wegen Frauen?"³⁵ Wiederum hat Malory hier einen langen Passus seiner Vorlage über Liebesfreude und Liebesleid auf wenige Zeilen reduziert — dieses Thema lag ihm nicht.³⁶ Dinadan faßt sein Verhältnis zur Liebe in dem Ausruf zusammen: "Mary, fye on that crauffte".³⁷

"Crauffte" heißt bei Malory "Kraft", "Macht", aber sehr viel häufiger "Zauber", "Verzauberung", "Täuschung" (*magic, enchantment, deceit*). Dieses Assoziationsmuster entspricht ziemlich genau der Auffassung Malorys von Liebe. Dafür ein Beispiel aus dem Anfangskapitel des Tristanteiles. Dort heißt es, daß eine bestimmte Dame, deren Name nicht erwähnt wird, König Melyodas lange und ohne Erfolg geliebt habe. In ihrer Not greift sie zu einem Zauber, durch den sie bewirkt, daß der jagdbegeisterte König ganz allein einem Hirsch folgt. Er wird mittels des Zaubers zu einem alten Schloß geleitet und dort von der ihn liebenden Dame gefangen genommen.

Dies erinnert an den während des ganzen Mittelalters und in allen Ländern verbreiteten Liebeszauber, durch den sich Männer und Frauen Herrschaft über widerstrebende Partner verschafften. Daß gerade Frauen immer wieder zu solchen Mitteln griffen, ergibt sich aus der trotz zahlreicher Ausnahmen allgemein anerkannten Rollenverteilung, die das weibliche Geschlecht vom Recht der Liebeserklärung ausschloß.

Bei Malory ist Melyodas zweifellos in einem wirklichen Gefängnis, aber es ist evident, daß dieses Gefängnis auch und vor allem auf die Liebe bezogen wird: Melyodas schmachtet in einem Minnegefängnis, und zwar gegen seinen Willen. Seine Frau Elizabeth bringt auf der Suche nach Melyodas einen Sohn zur Welt, stirbt aber bei dessen Geburt. Ihr letzter Wunsch ist es, daß das Kind 'Tristram' genannt wird, das heißt "traurige Geburt" ('sorrowfull byrth').³⁸

Um Zauber, Liebeszauber und Verzauberung kreist eine der schönsten, ergreifendsten und tiefgründigsten Liebesgeschichten des Mittelalters, die von *Merlin und Viviane*. Sie hat nicht nur während des Mittelalters sondern bis ins 20. Jahrhundert die Gemüter der Leser, insbesondere Dichter und bildende Künstler, angesprochen.³⁹ Eine der bekanntesten Neuschöpfungen zu diesem Thema ist das Ölgemälde *The Beguiling of Merlin* von Burne-Jones, entstanden 1877.⁴⁰ Schon zu Lebzeiten des Künstlers wurde das Gemälde von vielen Menschen umbenannt zu *Merlin and Vivien*. Unter diesem Titel ist es weltberühmt geworden.

Die künstlerisch eindringlichste Version dieser Liebesgeschichte finden wir im französischen *Prosa-Lancelot* und in dem darauf fußenden englischen *Prosa-Merlin*.⁴¹ Da es sich um einen kleinen Roman handelt, kann ich hier leider nur auf die Grundzüge eingehen. Viviane und Merlin stellen im Walde von Broceliande das archetypische Drama der Liebe dar. Der große Zauberer Merlin unterrichtet seine Geliebte in allen geheimen Künsten und Wissenschaften. Keinen Wunsch kann er ihr abschlagen, denn er liebt sie über alles in der Welt. Sie erwidert seine Liebe mit derselben Absolutheit und überlegt daher, wie sie ihn für immer an sich binden kann. Schließlich bittet sie Merlin ihr zu zeigen, wie sie einen Mann einschließen (frz. "enserrier", engl. "shet in") kann, aber nicht mit Eisen oder Steinen sondern mit Magie. Merlin hatte bereits zuvor gewußt, worum Viviane ihn bitten würde. Er kann ihr nichts abschlagen und sagt zu, obwohl er weiß, daß die Preisgabe des Geheimnisses zu seiner lebenslangen Einkerkierung führen wird. Viviane will aber nicht, daß Merlin den Zauber wirkt; sie besteht darauf, daß er ihr die Kunst nur beibringt und sie dann selbst das magische Gefängnis für ihn baut. Merlin kann es nie wieder verlassen. Viviane aber kommt und geht, wie es ihr gefällt.

Leider aber folgt Malory bei der Merlin-Viviane-Geschichte nicht wie sonst dem Prosaroman sondern der *Suite de Merlin*. Warum er das tut, ist verschiedenartig interpretiert worden. Welchen Verdacht ich selbst habe, ist schon deutlich geworden. Malory straft jedenfalls die Handlung der *Suite* und setzt auch andere Akzente. Nach Darstellung der *Suite* liebt Merlin Viviane so sehr, daß er glaubt, sterben zu müssen. Sie erwidert seine Liebe aber nicht, sondern haßt ihn und plant seinen Tod. Sie fürchtet ihn vor allem deshalb, weil er der Sohn eines Teufels ist. Malory gibt Merlin die alleinige Schuld für das Mißlingen der Liebesbeziehung. Immer stellte er ihr nach, so sagt er, und versuchte sie zu entjungfern. Schließlich wird sie seiner so überdrüssig, daß sie ihn durch Zauber zu vernichten trachtet. Sie schließt Merlin durch Magie in einen Schacht ein und verschließt das Grab mit einer Steinplatte. Danach wurde Merlin nie wieder gesehen — weder lebend noch tot.

Eine zugegebenermaßen traurige Geschichte. Im Prosaroman und im englischen *Merlin* spricht der Eingeschlossene noch einmal mit Gawain, der ihn fragt, warum er nicht herauskommt — schließlich sei er der weiseste Mann der Welt. Merlin antwortete:

Nay, but the moste fole ... for I wiste wele that sholde befall, and I am soche a fole that I love a-nother better than my-self, and haue hir lerned so moche, where through I am thus be-closed and shette in prison, ne noon may me oute bringe⁴²

(Nein, wohl aber der größte Narr ... denn ich wußte wohl, was sich ereignen würde, aber ich bin ein solcher Tor, daß ich einen anderen Menschen mehr liebe als mich selbst, und ich habe ihr all das beigebracht, wodurch ich nun in diesem Gefängnis eingeschlossen bin, und niemand kann mich befreien).

Damit verschwindet Merlin aus der Artuswelt. Seine letzten Worte zu Gawain sind eine Art Definition des Liebesgefängnisses aus der Sicht des Mannes.

Die Merlin und Viviane-Geschichte ist m.E. eine der schönsten und ergreifendsten Darstellungen des Liebesgefängnisses. Der Topos als solcher tritt in allen europäischen Literaturen auf. Generell aber sprechen die Autoren anders als im Prosaroman recht unreflektiert über das Gefängnis der Liebe. Der metaphorische Transfer geht von der realen zur bildlichen Vorstellung, doch gibt es auch den umgekehrten Vorgang, daß nämlich durch die Allegorie Faktisches ausgedrückt wird. Im Vergleich zu solchen Werken wirkt die Merlin-Viviane-Geschichte wie eine Parabel über die Macht der Liebe, die den Klügsten und Mächtigsten in Bann schlägt. Sichtbarer Ausdruck dieser Idee ist das Gemälde von Burne-Jones. Es kehrt die Rollen von Mann und Frau um. Merlin liegt hingekauert passiv und kraftlos in seinem Baumgefängnis, während Vivien die Vertikale des Bildes bestimmt, für gewöhnlich ein Vorrecht des aktiven Mannes. Derek Brewer würde die zugrundeliegende Geschichte zu den "symbolic stories" rechnen.⁴³

7. Die Gefängnismetapher und die menschliche Bestimmung

Schon bei Boethius verbindet sich die Metapher des Gefängnisses mit der neuplatonischen Vorstellung des Aufstiegs, Anagogie. Der Blick richtet sich vom Irdischen auf die Bestimmung des Menschen, "quod pertinet ad statum vitae futurae".⁴⁴ Alle zeitlichen Ereignisse führen hin zu einem Reich außerhalb von Raum und Zeit. Das Irdische ist aber deswegen nicht bedeutungslos, denn vom menschlichen Verhalten in dieser Welt hängt sein Schicksal in der jenseitigen ab. Deshalb ist es so wichtig, ständig die eigentliche Bestimmung und Aufgabe des Menschen im Auge zu behalten. Weltliches ist auch im *Morte Darthur*, allerdings nur in der Gralsqueste ein "tokenyng", d.h. ein verweisendes Merkmal auf das Jenseits.

Sir Thomas Malory hat mit der Gralsqueste nicht allzu viel anfangen können. Seine "Tale of the Sankgreall" ist der am wenigsten eigenständige Teil des Gesamtwerkes.⁴⁵ Wichtig erscheint mir aber vor allem, daß er die Queste übersetzt und integriert, ihre Doktrin dabei *volens nolens* großenteils übernommen hat. Es stimmt, daß er das Gralthema säkularisierte, wo immer es ihm möglich war — meistens übrigens zugunsten Lancelots und dessen Rolle als bester Ritter der Welt. Genauso richtig ist aber, daß Malory in der Gralsqueste irdische und göttliche Ritterschaft kontrastiert und das weltliche Rittertum *sub specie aeternitatis* problematisiert. Innerweltliche Größe und Vollkommenheit sieht er als Verweis auf spirituelle Analoga. Lancelot, der beste Ritter der Welt, kann daher nur als Heiliger sterben. Der Bischof von

Canterbury sieht in einem Wachtraum, wie Engel Lancelot ins Paradies geleiten und wie sich die Pforten des Himmels für ihn öffnen.⁴⁶

Dies aber ist der tröstliche Abschluß einer insgesamt tragischen Geschichte. Die Gralsqueste zeigt die Unvereinbarkeit der beiden Welten auf, und Malory hat diesen Gegensatz nicht verwischen können.

Dabei hat er sich auch der Gefängnismetapher im boethischen (= anagogischen) Sinne bedient. Auf der Ebene des ritterlichen Geschehens scheint sich nicht viel geändert zu haben. Lancelot nimmt auch während der Gralsqueste an Turnieren teil. Eines Tages kommt er zu einem Schloß, vor dem bunte Zelte stehen. Die zum Schloß gehörigen Ritter sind schwarz gekleidet, die Gegenpartei weiß. Ein gewaltiger Kampf entbrennt, in dem die Schloßritter zu unterliegen drohen. Lancelot eilt ihnen zu Hilfe und kämpft bis zur völligen Erschöpfung. Aber obwohl er mit größerer Energie kämpfte als je in seinem Leben, wird er schließlich überwunden und abgeführt. Die besiegten Schwarzen sagen zu Lancelot:

Blessed be God ... for we shall holde you in oure preson...⁴⁷

Gesegnet sei Gott, denn wir werden dich jetzt in unserem Gefängnis halten ...)

Aber er wird keineswegs in ein Gefängnis geworfen, sondern reitet sofort frei und unbehelligt weiter. Er befindet sich nur in einem spirituellen Gefängnis, wie ihm die Einsiedlerin erläutert. Das Turnier, so sagt sie, war nur ein *tokenynge* Gottes, deutsch würden wir etwa sagen: ein Bestimmungsturnier. Die irdischen Ritter waren in schwarz gekleidet, denn schwarz steht für nicht gebüßte Sünden. Die Farbe weiß aber bedeutet Jungfräulichkeit und Keuschheit. Als Lancelot sah, daß die schwarzen Ritter vor einer Niederlage standen, eilte er ihnen zu Hilfe. Dadurch bewies er seinen Stolz (*bobbaunce*) und seine Eitelkeit (*vayneglory*). Beide Eigenschaften führen auf direktem Wege in den Abgrund. Wer sich auf die Seite der Sünder schlägt, entscheidet sich für das spirituelle Gefängnis und damit für die Hölle.

Es ist typisch für die Gralsqueste, daß ritterliche Abenteuer, die denen des vorausgehenden "weltlichen" Teiles wie ein Ei dem anderen ähneln, durch Eremiten und Priester spirituell ausgedeutet werden. Anders ist das im Falle Galahads, der ohne Sünde ist und dessen ritterliche Kämpfe sich meist schon durch eine spirituelle Motivation von denen der weltlichen Ritter unterscheiden. Aber auch seine *aventuren* müssen erst von Eremiten erklärt und interpretiert werden. Seine Befreiung des Castle of Maidens wird Gawain so erläutert:

Also I may sey you that the Castell of Maydyns betokenyth the good soulys that were in preson before the Incarnacion of oure Lorde Jesu Cryste. And the seven knyghtes betokenyth the seven dedly synnes that regned that tyme in the worlde. And I may

lyckyn the good knyght Galahad unto the Sonne of the Hyghe Fadir that lyght within a maydyn and bought all the soules oute of thralle: so ded sir Galahad delyver all the maydyns oute of the woofull castell.⁴⁸

(Ich kann also sagen, daß das Jungfrauenschloß die guten Seelen bedeutet, die vor der Fleischwerdung unseres Herrn Jesus Christus im Gefängnis waren. Und die sieben Ritter bedeuten die sieben Todsünden, die zu jener Zeit in der Welt herrschten. Und ich kann den guten Ritter Galahad mit dem Sohn unseres Herrn und Vaters vergleichen, der in eine Jungfrau herabstieg und uns aus der Gefangenschaft erlöste: genau so befreite Galahad all die Jungfrauen aus dem schrecklichen Schloß.)

Das Jungfrauenschloß steht hier also für den Seelenkerker, eine Vorstellung, die in zahlreichen Literaturen, unter anderem auch in der bayerischen Folklore ihren Niederschlag gefunden hat.

8. Malory im Gefängnis

„Malory und das metaphorische Gefängnis“ — so lautet das Thema meines Essays. Da stellt sich abschließend die Frage nach Malorys eigenem Gefängnisaufenthalt.

Die *Tale of King Arthur* schließt mit einem *Explizit*, in dem Malory sagt:

this was drawyn by a knight presoner, sir Thomas Malleorré...⁴⁹
(Dies wurde geschrieben von einem gefangenen Ritter Sir Thomas Malleorré)

Sir Gareth of Orkency schließt:

And I pray you all that redyth this tale to pray for hym that this wrote, that God sende hym good delyveraunce ...⁵⁰
(Und ich bitte alle, die diese Geschichte lesen, daß sie beten für den, der dies schrieb, daß Gott ihm gute Befreiung gewähre ...)

Auch am Ende des gesamten Werkes bittet Malory um „gute Befreiung“. Nun wissen wir immer noch nicht genau, wer dieser Malory war — dem von Newbold Revel wurde ein Namensvetter aus Papworth St. Agnes entgeggestellt. Aber die These von Malorys Einkerkung soll gar nicht bestritten werden. Es mag durchaus sein, daß der Autor wegen bestimmter Straftaten eingekerkert wurde und einen Teil seines Werkes, wenn nicht gar den ganzen *Morte Darthur* im Gefängnis geschrieben hat. Angesichts seiner Meisterschaft auf dem Gebiet der symbolischen Geschichten, erkennbar nicht nur im Gralsteil des Werkes, vor allem aber auch in Anbetracht der mittelalterlichen Assoziationen, die sich fast zwangsläufig mit Begriffen wie 'prison' oder 'de-

liverance' verbanden, ist es wahrscheinlich, daß der Autor auch an die Gitter eines metaphorischen Gefängnisses dachte, an das Gefängnis der Sünde oder das Gefängnis dieser Welt. Viele andere Dichter haben ihre Leser gebeten, für ihr Seelenheil zu beten. Hartmann von Aue sagt im *Armen Heinrich*:

Man giht, er sî sîn selbes bote
unde erlæse sich dâ mite,
swer für des ander'n schulde bite⁵¹

(Man sagt, derjenige helfe sich selbst
und erlöse sich dadurch, der für die
Seele eines anderen bete.)

ANMERKUNGEN

- 1 Eugène Vinaver, ed., *The Works of Sir Thomas Malory, Three Volumes* (Oxford, 1967), Vol. II. 553: 'Wyte you well ye shall nat departe lyghtly, for ye ar here as à presonere.' 'Jesu deffende me seyde Sir Trystram, 'for I was but late a presonere.'
- 2 Nach Gerhard Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit*. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman (Stuttgart, 1978), pp. 94-95.
- 3 Ibid.
- 4 Vgl. auch Arthur's 'hufe', eine Bezeichnung für den Stern (Arcturus) im Sternbild des Bootes. 'Hufe' bedeutet 'haunt'.
- 5 The english Charlemagne Romances X: The Foure Sonnes of Aymon, translated by William Caxton, ed. O. Richardson, Vol. I (London, 1884), p. 23.
- 6 Vgl. J.A. Sheard, *The Words We Use* (London, 1954), p. 201: "'prisun' — recorded before the death of the conqueror".
- 7 Vf., "Das metaphorische Gefängnis: Zum Verhältnis von Literatur und Weltbild im Mittelalter", Festschrift-Beitrag zum 65. Geburtstag von Theodor Wolpers, im Druck.
- 8 Boethius, *The Theological Tractates*, with an English Translation by H. F. Stewart, The Loeb Classical Library (1918; rpt. London, 1968).
- 9 A. Tostat, *Commentaria in quartam partem Matthaei* (Venedig, 1615), zitiert nach U. Hettling, *Die beiden altenglischen St. Guthlac-Gedichte* (Diss. Regensburg, 1982), p. 34.
- 10 Der berühmte Merksatz lautet:
Littera gesta docet; quid credas allegoria
Moralis quid ames; quid speres; anagogia.
Zur Verbreitung dieses Merksatzes vgl. Hans Walthert, ed., *Carmina Medii Aevi: Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung* (Göttingen, 1964), p. 749, Nr. 13 899.
- 11 Vgl. Vf., "Das metaphorische Gefängnis ..."
- 12 Vinaver, III. 1478.
- 13 *Tristan und Isolde* gemäß der Handschrift des "Tristanromans" aus dem 15. Jahrhundert, Einl. Dagmar Thoss, Text von Gabriel Bise (Fribourg/Genève, 1978), p. 68.
- 14 Vgl. dazu Vinaver, III. 1478, Anm. zu II. 540, 28-36.
- 15 Vinaver, II. 540, Schlußabsatz.
- 16 Nur bei Malory heißt das Schloß Tyntagyll. Dabei handelt es sich um ein merkwürdiges Mißverständnis, denn natürlich wußte Malory, daß Tyntagyll der Name von Markes Schloß war. Im Französischen finden sich die Varianten Tinalguel, Tariguel, Tragel, Tyagel, Tiagues, Naguch. Vinaver III. 1423.
- 17 Chrétien de Troyes, *Arthurian Romances*. Transl. by D.D.R. Owen, Everyman Classics (London, 1987), pp. 351-352, Anm. pp. 519-520.
- 18 Renée L. Curtis, ed., *Le Roman de Tristan en prose*, Vol. II (Leiden, 1976), p. 67.

- 19 Curtis, II. 69.
 - 20 Curtis, II. 69.
 - 21 Curtis, II. 70.
 - 22 Curtis, II. 71.
 - 23 Curtis, II. 72.
 - 24 Curtis, II. 73.
 - 25 Vinaver, I. 412.
 - 26 Vinaver, I. 414.
 - 27 Vinaver, III. 1184.
 - 28 Zitiert nach Vinaver, III. 1480.
 - 29 Vinaver, II. 550.
 - 30 Text: H.O. Sommer, *The Vulgate Version of the Arthurian Romances* (Washington, 1912), V. 216f.
 - 31 Bartina H. Wind, *Les Fragments du Roman de Tristan Poème du XII^eme siècle* (Genève/Paris, 1960).
- Für weitere Literatur zum Prosa-Tristan siehe:
 Eugène Vinaver, *Etudes sur le Tristan en prose* (Paris, 1925).
 Eugène Vinaver, *Le Roman de Tristan et Iseut dans l'oeuvre de Thomas Malory* (Paris, 1925).
 Eilert Löseth, *Le Roman en prose de Tristan etc.* (Paris, 1891).
 Renée L. Curtis, ed., *Le Roman de Tristan en prose* Vol. I (München, 1963), Vol. II (Leiden, 1976).
 J. Kelemina, *Geschichte der Tristansage nach den Dichtungen des Mittelalters* (Wien, 1923).
 G. Schoepperle, *Tristan and Isolt, a Study of the Sources of the Romance*, 2 Vols. (Frankfurt/M./London, 1913), rpt. New York, 1958).
- 32 Altnordischer Tristan: *Tristrams Saga ok Isondar*. Mit einer literaturtheoretischen Einleitung, deutscher Übersetzung und Anmerkungen hg. v. Eugen Kölbing (Heilbronn, 1878).
 Vgl. zu diesem Kapitel R.S. und L.H. Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art* (New York, 1938, rpt. 1975), pp. 16-17.
 - 33 Der Bericht über den Riesenkampf verbindet Elemente der Beschreibung des Kampfes Arthurs mit den Riesen von Mont St. Michel sowie mit dem bärtensammelnden Riesen.
 - 34 Zitiert nach Vinaver, III. 1506.
 - 35 Vinaver, II. 693.
 - 36 Siehe für den Text der französischen Vorlage Vinaver, III. 1511-1513.
 - 37 Vinaver, II. 689.
 - 38 Vinaver, I. 372.
 - 39 Vgl. James D. Merriam, *The Flower of Kings: A Study of the Arthurian Legend in England between 1485 and 1835* (Lawrence, Kansas, 1973).
 Zu Tennysons Bearbeitung des Stoffes vgl. Jerome Buckley, *Tennyson: The Growth of a Poet* (Cambridge, Massachusetts, 1960).
 John D. Rosenberg, *The Fall of Camelot* (Cambridge, Massachusetts, 1973).

- 40 Vgl. Penelope Fitzgerald, *Edward Burne-Jones: A Biography* (London, 1975).
Malcom Bell, *Edward Burne-Jones: A Record and Review* (London, 1892),
Bell nennt das Bild "Merlin and Vivien".
Thomas Hoberg, "Duessia or Lillith: The two Faces of Tennyson's Vivien",
VP 25 (1987), pp. 17-25.
Karen J. Harvey, "The Trouble about Merlin: The Theme of Enchantment in
the 'Eve of St. Agnes'", *KSJ* 34 (1985), pp. 83-94.
James Sambrook, ed., *Pre-Raphaelism: A Collection of Critical Essays* (Chi-
cago, 1974).
Wolfgang Lottes, "Wie ein goldener Traum". Die Rezeption des Mittelalters
in der Kunst der Präraffaeliten (München, 1989).
- 41 Henry B. Wheatly, *Merlin, or the Early History of King Arthur*, Vol. I-IV,
EETS OS 10, 21, 36, 112 (London, 1865, 1866, 1869, 1899).
- 42 Wheatly, 694.
- 43 D.S. Brewer, *Symbolic Stories. Traditional Narratives of the Family Drama in
English Literature* (London, 1980).
- 44 Tostat, *Com. in Matth.*, p. 185.
- 45 Vgl. Vinaver, III. 1534.
- 46 Vinaver, III. 1258.
- 47 Vinaver, II. 932.
- 48 Vinaver, II. 892.
- 49 Vinaver, I. 180.
- 50 Vinaver, I. 363.
- 51 Hartmann von Aue, *Der arme Heinrich*, ed. Helmut de Boor (Frankfurt/M.,
1980), V. 26-28.